

# Lech Kolago

---

## Literatur-Musik-Beziehungen als Grenzgebiet der Künste oder über die "Todesfuge" von Paul Celan

---

Studia Germanica Gedanensia 21, 183-191

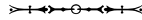
---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Lech Kolago



## Literatur-Musik-Beziehungen als Grenzgebiet der Künste oder über die „Todesfuge“ von Paul Celan

Untersuchungen, in denen die Vielfalt der Verbindungen zwischen Literatur und Musik als Forschungsgegenstand aufgegriffen wird, erstrecken sich wenigstens auf drei voneinander abgrenzbare Hauptgebiete: Musik und Literatur/Dichtung, Literatur in der Musik und Musik in der Literatur (vgl. Just 1979:699-750).

Die Rede ist dabei von den Musikalisierungsversuchen in der Literatur, von der Literarisierung der Musik, Programmmusik, Literaturoper, von Klangmalereien, von der Übernahme spezifisch musikalischer Strukturen und Techniken in die Literatur, von dichterischen Nachahmungsversuchen der akustischen Qualität der Musik und umgekehrt, von Wortmusik und Sprachmusik, von der Musikalisierung der Sprache, vom Musikalischen in der Lyrik etc. (vgl. Scher 1984:9-25).

Seitdem es Musik und Literatur/Dichtung gibt, so schreibt Just in seinem umfangreichen Artikel „Musik und Dichtung“ (vgl. Just 1979:699), existiert eine Beziehung zwischen den Künsten: der Kunst des Tones und der Kunst des Wortes.

Fragen über die Beziehungen zwischen Musik und Literatur/Dichtung gewinnen an Schärfe, wenn man sich die über diese Problematik in den letzten zweihundert Jahren geäußerten Aussagen einiger Schriftsteller und Komponisten in Erinnerung ruft, wie sie Richard Strauss in einem Brief (1939) an Joseph Gregor, im Zusammenhang mit seinem „Capriccio“ präsentiert: „Was mir vorschwebte: eine geistreiche dramatische Paraphrase des Themas:

Erst die Worte, dann die Musik (Wagner)  
oder erst die Musik, dann die Worte (Verdi)  
oder nur Worte, keine Musik (Goethe)  
oder nur Musik, keine Worte (Mozart),

um nur einige Schlagworte hinzusetzen! Dazwischen gibt es natürlich viele Zwischentöne und Spielarten! Diese in verschiedenen heiteren Figuren dargestellt, die sich überschneiden und in heitere Lustspielfiguren projiziert, das schwebte mir vor! Z.B. ein vollendetes Goethesches Gedicht braucht keine Musik, gerade bei Goethe schwächt die Musik und verflacht das Wort. Ein Mozartsches Streichquintett sagt alles Tiefe gefühlsmäßig schöner als jedes Wort“ (Knaus 1973:24).

Musik und Dichtung treten auch häufig in Dialog und verbinden sich auf verschiedenen Ebenen und Stufen. Petri weist auf „die Strukturverästelung im Grenzgebiet der beiden Kommunikationssysteme Sprache und Musik“ hin (Petri 1964:7). Als eine der Hauptebenen, auf denen sich diese vielschichtigen Beziehungen beobachten lassen, ist die Übernahme musikalischer Strukturen und Formen in die Literatur zu betrachten.

In dem vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, einen der Aspekte aus dem Bereich der „Musik in der Literatur“ zu unternehmen, und zwar „musikalische Form- und Strukturparallelen“ (Scher 1984:14). Dieser Aspekt der Beziehungen zwischen Literatur und Musik wurde bis jetzt eher stiefmütterlich behandelt. Das nur 60 Druckseiten lange Kapitel „Austausch von Großformen“ in Horst Petris „Literatur und Musik“ aus dem Jahre 1964 ist in dieser Hinsicht als bahnbrechend zu betrachten. Die Legitimation für die Forschungen in dem Bereich der musikalischen Form- und Strukturparallelen sind Versuche und Experimente der Schriftsteller und Dichter mit literarischen Werken, die musikalische Formen annehmen, sich an musikalische Formen anlehnen oder in denen sich musikalische Strukturen nachweisen lassen können. Scher schreibt dazu: „Besonders beliebt und zahlreich scheinen die Dichtungsexperimente mit musikalischen Form- und Strukturparallelen zu sein, die auf der grundlegenden Affinität der Gestaltungsprinzipien beider Künste beruhen. Übernahme spezifischer musikalischer Strukturen und Techniken in die Literatur erweist sich in solchen Fällen am wertvollsten, wo über die bloße Konstatierung musikalischer Formenlehre und äußerer Übereinstimmungen zwischen musikalischen und literarischen Gebilden hinaus auch innere, werkbezogene Zusammenhänge und interpretatorisch aufschlussreiche Korrespondenzen gezeigt werden können. Bisher ist er nur wenigen Interpreten gelungen, solche Strukturbezüge überzeugend zu belegen, obwohl sie in einer größeren Anzahl von Werken konkret nachweisbar sind“ (Scher 1984:13).

Meine Arbeitsthese, die ich in der vorliegenden Untersuchung beweisen will, lautet: Musikalische Formen und Strukturen lassen sich in die Literatur übertragen oder umgekehrt gesagt: Literarische Werke können in musikalischen Formen verfasst werden. Aus dieser These resultiert zwar eine generelle Feststellung, dass sich nämlich ein musikalisches Prinzip, eine musikalische Regel im sprachlichen Medium zum Ausdruck bringen lassen. Dabei entsteht jedoch eine Frage, auf die ich im Folgenden eine Antwort zu finden hoffe: Inwiefern kann der Dichter nach strengen musikalischen Grundprinzipien schreiben und sich dabei an musikalischer Arbeitsweise orientieren? Ist es und inwiefern wäre es möglich, eine totale Übertragung musikalischer Formen und Strukturen in die Literatur zu erreichen? Es handelt sich also um „Grenzgebilde“ im Grenzgebiet zwischen den Künsten.

Es gibt literarische Werke und Gedichte, denen als Titel Wörter aus der Musik vorangestellt sind. Gemeint sind z.B. Gedichte in der Sammlung „mit musik“ von Ernst Jandl: „chanson, andantino, ohren im konzert, etüde in f, canzone“ oder in der Sammlung „für alle“ das Gedicht „kleines konzert“; im Zyklus „Die schöne Stadt“

von Georg Trakl – „Musik im Mirabell“, der Zyklus „Kleines Konzert“ sowie Gedichte im Zyklus „Aus goldenem Kelch“: „Sommersonate“, „Wintergang in a-Moll“; Gedichte „Zu einer Toccata von Bach“, „Dreistimmige Musik“, „Verlorener Klang“ von Hermann Hesse; „Präludium“, „Der Tanz“, „Das Grammophon“ von Christian Morgenstern, „Der Cellospieler“ von Carl Zuckmayer oder „Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman“ von Peter Härtling. Manche dieser Titel sind jedoch im übertragenen Sinne zu verstehen und kommen „somit nicht für eine musikalische Subsumtion in Betracht“ (Petri 1964:31).

Für die Analyse eines Werkes, das in einer musikalischen Form verfasst wurde, habe ich ein Werk gewählt, das im 20. Jahrhundert entstanden ist, dessen Titel allein schon auf die „Ähnlichkeit mit Musik“ hinweist: die „Todesfuge“.

Das Gedicht „Todesfuge“ erschien im Jahre 1952 im Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“. Paul Celan unternahm den schwierigen Versuch, ein musikalisches Prinzip, eine musikalische Regel, eine musikalische Form sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Dafür wählte er die musikalische Form die Fuge. Das Gedicht „Todesfuge“ gehört zu den Werken, die von manchen Forschern als „Grenzgebilde“ bezeichnet werden, denn sie bewegen sich im Grenzgebiet zwischen Literatur- und Musikwissenschaft. Die „Todesfuge“ ist ein tragisches und ergreifendes Gedicht, das von der Vernichtung der Menschen im deutschen Konzentrationslager Auschwitz im Zweiten Weltkrieg handelt.

Zitieren wir nun den Text der „Todesfuge“:

„Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
 wir trinken und trinken  
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
 Ein Mann wohnt in Haus der spielt mit den Schlangen der  
 schreibt  
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar  
 Margarete  
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne  
 er pfeift seine Rüden herbei  
 er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der  
 Erde  
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz  
 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends  
 wir trinken und trinken  
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der  
 schreibt  
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes  
 Haar Margarete  
 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den  
 Lüften da liegt man nicht eng  
 Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet  
 und spielt

er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen  
 sind blau  
 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum  
 Tanz auf  
 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends  
 wir trinken und trinken  
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus  
 Deutschland  
 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch  
 in die Luft  
 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng  
 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus  
 Deutschland  
 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken  
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau  
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der  
 Luft  
 er spielt mit den Schlangen und träumt der Tod ist ein Meister  
 aus Deutschland  
 dein goldenes Haar Margarete  
 dein aschenes Haar Sulamith“ (Celan 1981:41-42).

Dieses Gedicht setzt sich aus 2 Themen zusammen: aus dem „wir“-Thema und dem „er“-Thema, die ungefähr gleich lang sind. Beide Themen bestehen aus Motiven, die mehr oder weniger regelmäßig im Text erscheinen oder nur einmal auftreten. Das „wir“-Thema zerfällt in 3 kurze Motive: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie“, „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“, „dein aschenes Haar Sulamith“. Das erste Motiv kommt im Vers 1, 10, 19, 27 vor, wobei es beim ersten Erscheinen lautet: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie“ und bei den Wiederholungen wird das Wort „sie“ durch „dich“ ersetzt: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich“. Hier werden nur die Worte ausgetauscht. Dieser Wort-austausch beeinflusst aber keinesfalls den strukturellen Bau des Motivs. Im zweiten Teil des Motivs wechseln frei, nicht unbedingt chronologisch und ohne jede logische Reihenfolge die Tageszeiten: „... wir trinken sie abends wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts“, was keinesfalls auf irgendeine dynamische Entwicklung dieses Motivs hinweisen sollte. Es ist ebenso ein bloßer Wortaustausch, der diesen Gedanken nur verstärken soll. In einem Konzentrationslager wählt der Tod keine besondere Tageszeit für seine Opfer. Schwarze Milch, als Symbol des Rauches aus den Schornsteinen im Vernichtungslager, ist eine vergiftete Milch, die zu jeder

Tageszeit den Tod bringt, im Gegensatz zur weißen Milch, die dem Kind das Leben schenkt.

Die beiden anderen Motive des „wir“-Themas wiederholen sich unverändert: Das Motiv „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“ tritt im Vers 4 und 15 auf, das Motiv „dein aschenes Haar Sulamith“ in den Versen 15, 22 und 36. Das statische Prinzip einer Fuge wird im ersten Thema völlig bewahrt.

Das jeweilige Erscheinen im Text des ersten Motivs, das für das erste Thema repräsentativ ist, wurde mit einem großen Buchstaben am Anfang des Verses markiert. Graphisch wurde es zusätzlich mit einem größeren Abstand vor seinem Auftreten gekennzeichnet. Visuell teilt solch eine Schreibweise das ganze Gedicht in vier Teile auf. Es sind aber keine Strophen, denn sie würden das Motorische einer Fuge und ihre Energie des Rhythmus wesentlich behindern. Dadurch bleibt auch die Geschlossenheit der Form stärker bewahrt. Das ganze läuft ohne Pausen und Unterbrechungen weiter.

Das zweite Thema ist wesentlich reicher an Motiven als das erste. Das Hauptmotiv dieses „er“-Themas „Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen“ kommt viermal vor: in den Versen 5 und 13 wird es wörtlich wiederholt. Im Vers 22 wurde es durch die Einführung von 2 Motiven aus beiden Themen aufgeteilt:

„Ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen“.

Im Vers 32 fällt diese Teilung viel stärker auf, denn dazwischen wurde ein Textabschnitt in der Länge von anderthalb Zeilen eingeführt:

„ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in den Luft  
er spielt mit den Schlangen...“

Celan wandte an dieser Stelle ein technisches Mittel zur Durchführung des Themas in einer Musikkfuge an: die Augmentation. Das Hauptmotiv wurde dadurch wesentlich verlängert.

Zweimal, in den Verszeilen 6 und 14, kommt das Motiv „der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland“ vor. Das Motiv „dein goldenes Haar Margarete“ erscheint fünfmal, in den Versen 5, 14, 22, 32, 35. Das Motiv „Er ruft stecht tiefer ans Erdreich ihr einen“ aus dem Vers 16, findet man leicht verändert im Vers 18: „steckt tiefer die Spaten ihr einen“.

In dem „er“-Thema treten auch leichte Veränderungen in den Motiven auf, die ebenso nur als Wort austausch von Wörtern aufgefasst werden sollten:

„er pfeift seine Rüden herbei“  
„er pfeift seine Juden hervor“.

Die konstanten Elemente, die die semantischen Änderungen miteinander verbinden, bleiben hier der Sprachrhythmus und die Grundstimmung des Gedichtes:

„er ruft streicht dunkler die Geigen“  
 „Er ruft stecht tiefer ins Erdreich“  
 „Er ruft spielt süßer den Tod“.

Zu den Bestandteilen einer Fuge gehören: Thema oder Themen, polyphonische und harmonische Mittel, Überleitungen oder Zwischenspiele und Episoden (Mała encyklopedia 1970:329). Mit Ausnahme von polyphonischen und harmonischen Mitteln machte dem Dichter die Einführung der übrigen Elemente ins Gedicht keine wesentlichen Schwierigkeiten. Die zitierten Bestandteile einer Fuge lassen sich also – in einem anderen Material – leicht aus der Musik in die Literatur transponieren. Als ein gutes Beispiel dafür darf die Einführung der Überleitung „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ genannt werden, die in den Versen 30 und 31 zu einer Episode entwickelt wurde.

Da das Thema als melodische Basis einer Fuge mehrmals in verschiedenen Stimmen erscheint, entscheidet es auch über die Evolution einer Fuge. Das bedeutet aber nicht, dass die Fuge zu den dynamischen Musikformen gehört, so wie Seidensticker (Seidensticker 1960) und Butzlaff (Butzlaff 1960) in ihren Artikeln über die „Todesfuge“ schreiben. Seidensticker spricht sogar über die „musikalische Dynamik der Fuge“ (1960:41), und das Ganze ist für ihn „ein Reigen“ (1960:40).

Das Konstruktionsschema einer Fuge ist ein statisches Kompositionsprinzip, weil sich das Thema nicht entwickelt. Es erscheint in verschiedenen Stimmen in unveränderter Weise.

Eine Fuge ist die geschlossenste und konsequenteste polyphonische Form (Chomiński, Bd. 1, 1983:423). Sie wird mit der Technik der Imitation aufgebaut. Das Element der Imitation im Gedicht ist die regelmäßige Wiederholung beider Themen.

Die Fuge beginnt mit der Exposition des Themas in der Grundtonart. Auf dieses Thema, den Dux, folgt im Quint- oder Quartabstand eine Antwort, der Comes. Da das Gedicht aus einem ganz anderen Material als eine Fuge aufgebaut ist, kann dabei auch keine Rede von diesem Quart-Quint-Prinzip sein, das über ihre „differentia specifica“ (Pociej 8/1985) entscheidet. Das Prinzip der Imitation – dux-comes – wurde im Gedicht aber beibehalten.

Das Prinzip der Imitation kommt darüber hinaus zum Ausdruck in der wörtlichen oder leicht geänderten Wiederholung der Motive sowie inhaltlich unterschiedlicher Strukturen. Celan hat graphisch 4 Teile des Gedichtes ausgesondert, die fast gleich lang sind: 9, 9, 8, 10 Verszeilen. Beim Vortrag können sie z.B. mit leicht veränderter Stimme markiert werden.

Viermal erscheint im Gedicht der Vers: „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ (in den Versen 24, 28, 30, 34). Es ist eine Überleitung, die in den Versen 30-31 zur Episode entwickelt wurde:

„der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau“.

Durch den Gebrauch des Endreims, der nur einmal im ganzen Gedicht vorkommt, wird die Zugehörigkeit beider Verse betont.

Die Imitation als ein wesentliches Mittel der polyphonischen Technik kommt deutlich zum Ausdruck in der Nebeneinanderstellung von Motiven des zweiten Themas:

„er ruft streicht dunkler die Geigen“

„er ruft stecht tiefer ins Erdreich“

„er ruft spielt süßer den Tod“.

Es wird hier mehrmals der gleiche Sprachrhythmus wiederholt.

Die Imitation kommt im Gedicht nicht nur in den wiederkehrenden Motiven, sondern auch in der vokalen Klangschicht vor. Dieses auf Klang bedachte melodiose Langzeilengedicht bevorzugt die Assonanz auf „a“, „i“ und „ü“, die in den Oxymoron „Schwarze Milch der Frühe“, in dem äußersten an Paradoxie eingeführt wird.

Meisterhaft hat Celan die Rekapitulierung durchgeführt. Die Coda besteht aus den 10 letzten Verszeilen. Die Hälfte wurde für das erste Thema bestimmt. Es erscheint wieder das Thema, und die Überleitung „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ wird zur zweiteiligen Episode entwickelt, die mit dem Endreim (Vers 30 und 31) endet. Die Hälfte wurde für das zweite Thema bestimmt. Es wird an die Überleitung erinnert sowie an die am häufigsten vorkommenden Motive aus dem ersten und zweiten Thema. In den beiden letzten Verszeilen kommt das polyphone und kontrapunktische Element deutlich am Ende des Gedichtes zum Ausdruck, als die zwei Motive beider Themen in der Engführung unmittelbar nacheinander in folgenden Kurzzeilen erscheinen:

„dein goldenes Haar Margarete

dein aschenes Haar Sulamith“.

Ein weiteres Kennzeichen der Fuge ist ihre abgeschlossene und dichte Form. Das heißt, dass die einzelnen Bauelemente bestimmte Funktionen zu erfüllen haben. Das Thema erscheint unverändert, statisch, und verursacht das Vorkommen einzelner Motive. Besonders im zweiten Thema gibt es eine Dichte von Motiven. Es werden die Tätigkeiten und Aktivitäten aufgeführt, die der Häscher in einem Vernichtungslager betreibt, bevor er sein Opfer tötet: „er schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland“, „er pfeift seine Rüden herbei“, „er pfeift seine Juden hervor“, „läßt schaufeln ein Grab in der Erde“, „Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen“, „ihr andern singet und spielt“, „er greift nach dem Eisen im Gurt“, „er hetzt seine Rüden auf uns“ usw. Im Gedicht wurde also diese enge Form der Musikkfuge nachgeahmt.

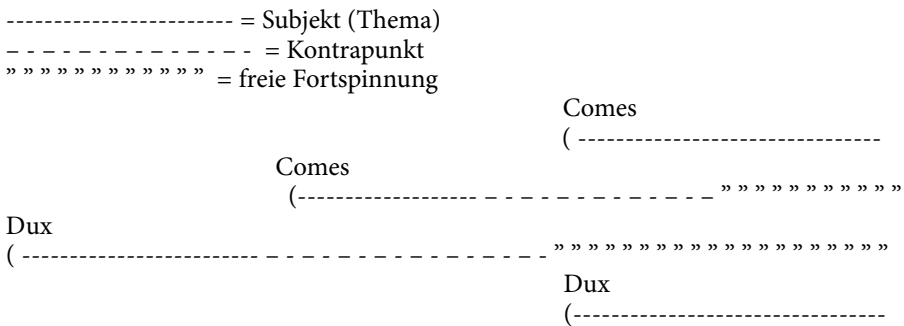
Ein weiteres charakteristisches Kennzeichen der Fuge ist das Motorische, eine gewisse „Flucht“ der Stimmen. Das Motorische und jenes Vorantreiben erreichte Celan nicht nur durch Verzicht auf den strophischen Bau des Gedichtes sowie auf die Interpunktionszeichen, um den freien Fluss der Rede nicht zu stoppen, sondern auch durch das Einführen von Verszeilen mit unterschiedlicher Länge. Neben den



Verszeilen mit nur zwei Akzenten, z.B. „wir trinken wir trinken“, findet man auch solche mit 8 Hebungen: „Er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei“.

Dieses Motorische wird durch eine spezifische Reihenfolge im Gebrauch von Versfüßen zusätzlich verstärkt. Nach drei Trochäen „Schwarze Milch der Frühe“, die von Natur aus „träge“ wirken, folgen Daktylen, die wiederum als leichte, beschwingte und vorantreibende Versfüße gelten: „trinken sie abends wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts wir trinken und trinken wir schaufeln ein Grab“. Im Gedicht überwiegen Daktylen. Aber das jeweilige Erscheinen der Themen wird mit anderen Versfüßen markiert. Das erste Thema beginnt in Trochäen, das zweite dagegen mit einem Jambus und zwei Trochäen.

Paul Celan unternahm den schwierigen Versuch, mit sprachlichen Mitteln eine Musikform nachzubilden. Diese Schwierigkeit scheint umso größer zu sein, wenn man auf das Schema einer Fugensexposition schaut (Stephan 1965:55).



Aus dem bis jetzt Gesagten und diesem Schema geht hervor, dass eine totale Übernahme der Musikkfuge in die Literatur auf dieser Ebene nicht möglich ist. Im Wege stehen zwei wesentliche Faktoren: ihr polyphonischer Bau sowie ihr statischer Charakter (Petri 1964:51–52). Die Musik entwickelt sich in einer Fuge simultan, synchronisch. In der Sprache ist aber die Gleichzeitigkeit insofern nicht möglich, als das menschliche Ohr nicht in der Lage ist, gleichzeitig mehr als ein Wort zu verstehen. Celan versuchte sich aus diesem Dilemma herauszuhelfen, indem er die Polyphonie in Form von Nacheinander zu erreichen suchte. Die Fragmente, die in der Musik gleichzeitig erscheinen und durch ein gut geschultes Ohr wahrgenommen werden können, werden in der Sprache im Nacheinander ausgedrückt.

Die zweite Schwierigkeit, eine Musikkfuge in die Literatur zu transponieren, liegt im statischen Charakter ihres Themas. Die Themen mit statischem Charakter integrieren sich sehr schwer in andere Textstellen (Petri 1964:30), ohne das Gefühl des Müdeverdens hervorzurufen. Dux in der Grundtonart und Comes als Beantwortung im Quint- oder Quartabstand sind zwar die gleichen Musikabschnitte, die Komponisten haben jedoch ein umfangreiches Arsenal an Mitteln der Kompositionstechnik,

um dieses Gefühl des Müdewerdens zu vermeiden. Jene Mittel der Kompositionstechnik lassen sich aber nicht automatisch in die Literatur übertragen.

Zusammenfassend wäre folgendes zu sagen: Auf der Grundlage der oben durchgeführten Analyse des Gedichtes „Todesfuge“ von Paul Celan kann man feststellen, dass die Übernahme spezifischer musikalischer Strukturen, Kompositionstechniken und -prinzipien in die Literatur möglich auf der Ebene einzelner Gestaltungselemente ist. Dagegen ist eine totale Übernahme von Musikformen in die Literatur auf dieser Ebene nicht möglich. Dem stehen im Wege typisch musikalische Parameter, wie: Polyphonie, Kontrapunktik aber auch der statische Charakter der Themen. Und dennoch ist die totale Übertragung von Musikformen in die Literatur möglich, wenn man die Form auf die Ebene der Abstraktion hebt und sie von dieser Ebene her betrachtet, das heißt wenn man Form als Prozess der Formung begreift.

### Bibliographie:

- BACHMANN I., 1959, Musik und Dichtung, in: Konzertreihe mit neuer Musik Jg. 10, Folge 40.
- BOULEZ P., 1972, Werkstatt-Texte. Aus dem Französischen von Josef Häusler, Frankfurt/Berlin 1972.
- BUTZLAFF W., 1960, Paul Celan: Todesfuge, in: Der Deutschunterricht 12, 3, S. 42-51.
- CELAN P., 1981, Todesfuge, in: Celan P., Gedichte in zwei Bänden, Frankfurt/M, S. 41-42.
- CHOMIŃSKI J./WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K., 1974-1987, Formy muzyczne, Bd. 1-5, Kraków 1974-1987.
- HELMAN A., 1980, Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych, in: Cieślukowska T./Sławiński J. (Hg.), Pogranicza i korespondencje sztuk, Warszawa.
- JUST K. G., 1979, Musik und Dichtung, in: Stammeler W. (Hg.), Deutsche Philologie im Aufriß III, Berlin, Sp. 699-750.
- Mała encyklopedia muzyki, Warszawa 1970.
- PEACOCK R., 1984, Probleme des Musikalischen in der Sprache, in: Scher S. P., Literatur und Musik, Berlin, S. 154-168.
- PETRI H., 1966, Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik, in: Studium Generale 19, S. 72-84.
- PETRI H., 1964, Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen, Göttingen 1964.
- POCIEJ B., 1985, Fuga, in: Ruch Muzyczny 8, Historia muzyki 48, o. S.
- SCHER S.P. (Hg.), 1984, Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1984.
- SEIDENSTICKER P., 1960, Paul Celan: Todesfuge, in: Der Deutschunterricht 12, 3, S. 35-42.
- STEPHAN R. (Hg.), 1974, Über Musik und Sprache, Mainz 1974.